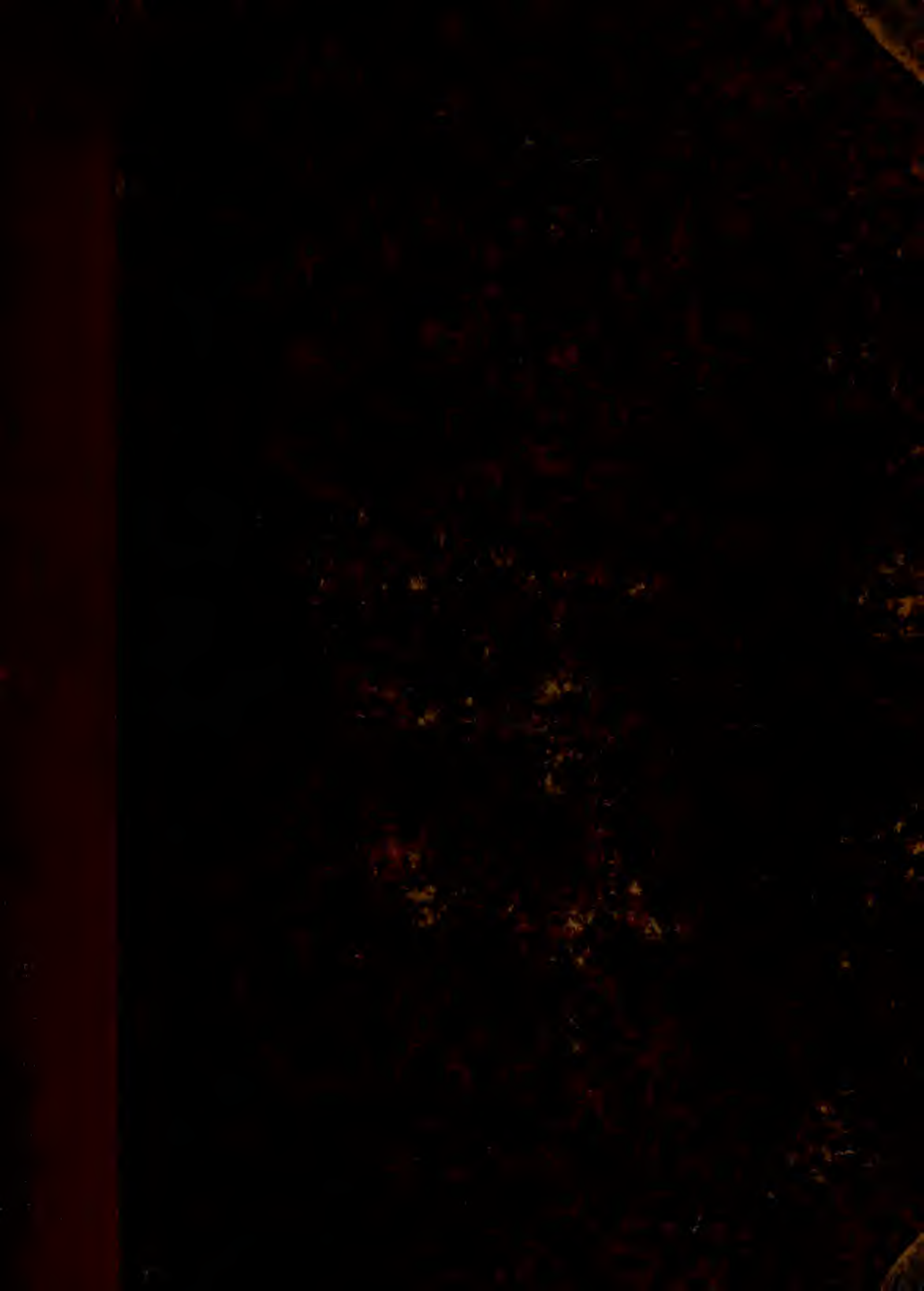




Accessions
425.983
Shelf No.
4084.32
FOUNDED 1852
SICUT PATRIBUS SIT DEUS NOBIS
BOSTONIA
CONDITA A.D.
1630.
CIVITATIS REGIMINE DONATA A.D. 1822.
BOSTON PUBLIC LIBRARY
Received Feb. 11, 1889.



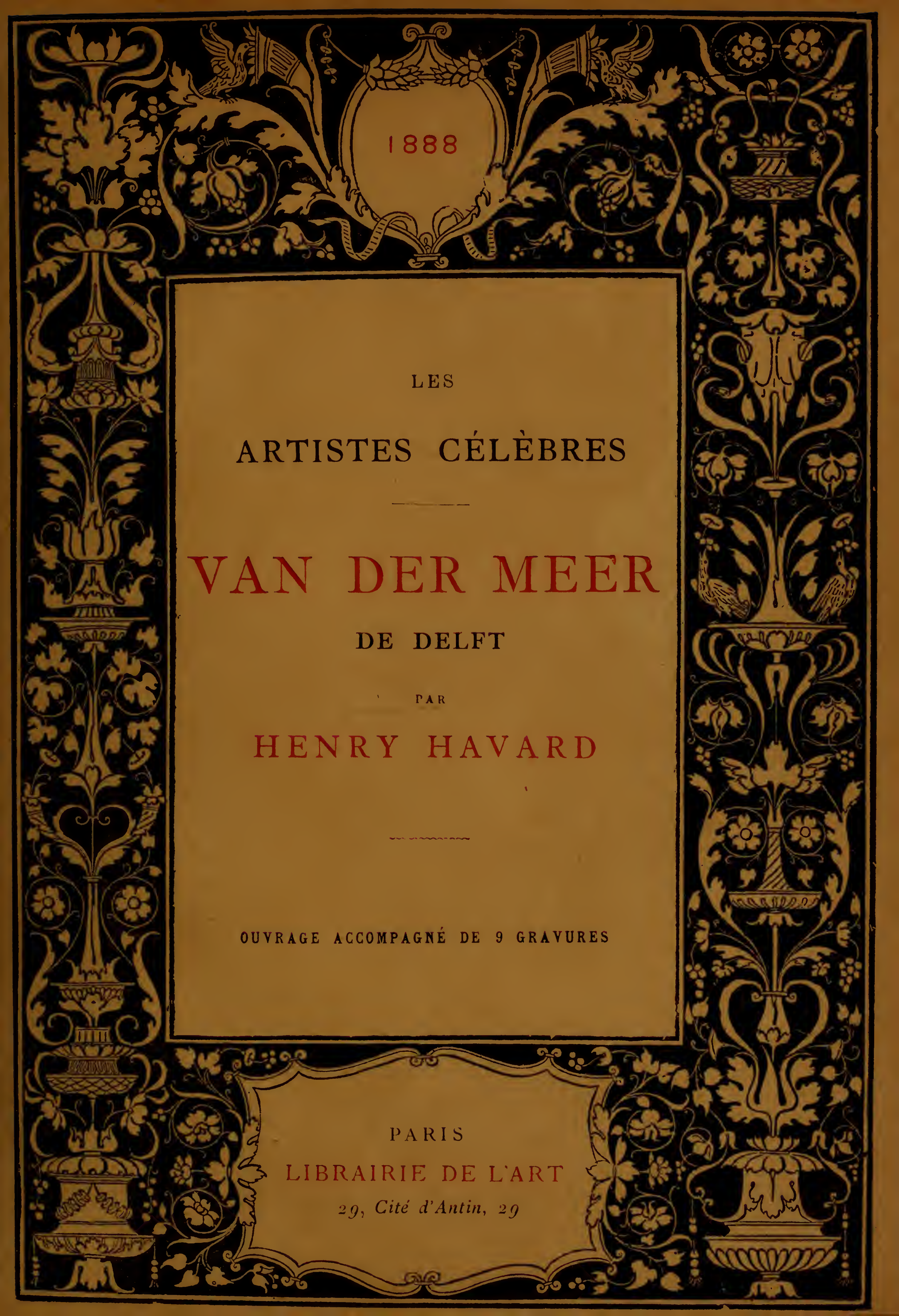












1888

LES

ARTISTES CÉLÈBRES

VAN DER MEER

DE DELFT

PAR

HENRY HAVARD

OUVRAGE ACCOMPAGNÉ DE 9 GRAVURES

PARIS
LIBRAIRIE DE L'ART
29, Cité d'Antin, 29



LES

ARTISTES CÉLÈBRES

VAN DER MEER

DE DELFT

PAR

HENRY HAVARD



LIBRAIRIE DE L'ART

29, CITÉ D'ANTIN, 29

PARIS

VAN DER MEER

DE DELFT

INTRODUCTION

Pour peu qu'on ait approfondi l'étude de l'art ancien, qu'on ait fouillé les vieilles archives, feuilleté les livres des comptes des princes, des villes ou des États, parcouru les rôles des corporations et les listes des académies, il est bien rare qu'on ait pu se défendre d'un mouvement d'étonnement, à la révélation d'une quantité peu croyable d'artistes de tout état, gens de mérite probable, de valeur certaine, honorés par leurs confrères, estimés de leurs contemporains, souvent même distingués par les princes ou par les rois, et qui nous sont aujourd'hui à peu près inconnus. Les noms de ces hommes de talent, parvenus ainsi accidentellement jusqu'à nous, nous surprennent sans nous rien révéler, car, ignorant leurs œuvres, nous n'avons pas la moindre notion des qualités ou des défauts qui ont bien pu caractériser leur production respective.

Il se produit, en effet, dans toutes les écoles, un phénomène singulier. L'histoire de l'art, au bout d'un temps relativement très court, se synthétise. Les rayons lumineux qu'elle projette ne s'arrêtent plus que sur un nombre très limité de têtes spécialement favorisées; les autres restent plongées dans une ombre qui va toujours s'épaississant, et dont chaque année qui s'écoule augmente la profondeur. Ouvrez les livrets des Salons du commencement de ce siècle, et vous serez stupéfait de la quantité d'artistes qui florissaient à cette époque, et dont les noms ne sont même pas parvenus jusqu'à nous.

Fait plus regrettable et plus curieux encore, les œuvres de ces infortunés ont subi le même sort que leurs noms. Elles ont disparu peu à peu de la circulation, et, quand elles n'ont pas été brutalement détruites, elles

ont été dénaturées, elles ont changé d'étiquette, et la spéculation les a portées au compte d'autres artistes mieux cotés.

La constatation de ce méfait ne date pas d'hier.

« Personne n'ignore, écrivait en 1808 le chevalier de Burtin [1], qu'en effaçant les noms un vil manège a déjà plongé dans l'oubli le souvenir de maint excellent artiste ancien, dont on ne retrouve plus, ou presque plus de traces, sinon dans les ouvrages des biographes, qui nous ont transmis les justes éloges qu'ont mérités de leurs contemporains (parmi tant d'illustres concurrents) beaucoup de peintres dont on ne connaît plus les ouvrages aujourd'hui. »

C'est ainsi que la spéculation dépouille systématiquement certains artistes de la part de gloire à laquelle ils ont droit, en attribuant uniformément leurs œuvres à un rival dont la signature fait prime; et, de la sorte, à cinquante ans de distance, une génération touffue de peintres et de sculpteurs, qui comptait par centaines les hommes de talent, semble se résumer en une douzaine de producteurs qui, seuls, demeurent appréciés des amateurs et connus du public.

Le plus souvent, il est vrai, on essaye de se consoler de cette disparition singulière et du nom et de l'œuvre, en se persuadant que quiconque n'a pas survécu n'était pas né viable. En vain, l'estime dont certains artistes ont joui dans leur temps vient-elle protester contre un jugement si lestement formulé. En vain, objecte-t-on les prix relativement élevés, payés pour leurs œuvres, le goût avéré de leurs protecteurs, la haute considération dont les entouraient leurs confrères : on trouve toujours quelque bonne raison pour s'abuser sur leur compte, quelque motif ingénieux pour expliquer leur éclipse; et cela dure jusqu'au jour où l'apparition subite d'un chef-d'œuvre inattendu vient renverser le pénible échafaudage de ces suppositions téméraires; jusqu'au jour où une œuvre de mérite incontestable vient attester que le pauvre oublié était, sinon un artiste de génie, du moins un ouvrier d'un merveilleux talent.

C'est là le cas de Johannes Vermeer, plus connu dans le monde des arts sous le nom de « Van der Meer, de Delft », habile et vaillant artiste qui, pendant deux siècles, est demeuré enseveli dans l'oubli le plus complet et dont nous allons essayer de retracer la vie.

1. *Traité théorique et pratique des connaissances qui sont nécessaires à tout amateur de tableaux, etc.* Bruxelles, 1808, t. Ier, p. 303.

CHAPITRE PREMIER

Van der Meer, de Delft, et ses biographes.

Rien n'est à la fois plus instructif et plus curieux, que l'histoire de ce grand peintre si longtemps méconnu.

De son vivant, il fut fort apprécié comme artiste et très honoré comme homme. De cela nous en avons des preuves irréfutables.

Dirk van Bleyswijck, secrétaire du Magistrat de la ville de Delft, personnage considérable par conséquent, voulant consacrer pour la postérité les gloires de sa ville natale, publia, en 1667, sous le nom de : *Description de la ville de Delft* [1], un énorme volume de près de mille pages. Dans cette description justement estimée, il esquissa, suivant l'habitude du temps, une rapide biographie des hommes illustres qui avaient vu le jour dans sa ville natale. Or, parmi les artistes qui faisaient honneur à la cité, il mentionne Johannes Vermeer, honneur d'autant plus grand, que Vermeer n'était encore en ce temps-là qu'un tout jeune homme. Ajoutons que, discret et réservé autant qu'un fonctionnaire doit l'être, Bleyswijck s'est montré assez avare de réclame et de renseignements relativement aux *Delvenaars*, qui vivaient au temps où il publia sa *Beschryvinge*. L'exception faite en faveur de notre peintre n'en est que plus flatteuse.

De son côté, Arnold Bon, l'éditeur de Bleyswijck, libraire bien posé et poète à ses heures, du reste très mauvais poète [2], ayant estimé qu'il était de son devoir d'écrire une pièce de vers pour déplorer la mort de Carel Fabritius, crut indispensable de citer J. Vermeer comme un de ceux qui pouvaient, sinon faire oublier, du moins remplacer, dans une certaine mesure, le « phénix » (c'est le nom dont il gratifiait Fabritius) et qui, en attendant, marchaient dignement sur ses traces.

Voilà déjà qui est bien beau, semble-t-il. Ce n'est pas tout. Partageant

1. *Beschrijvinge der Stadt Delft betreffende des selfs situatie oorsprong en ouderdom, etc.* Delft, 1667.

2. Campo Weyermann, faisant allusion à ses vers, traite Arnold Bon de poète de deux sous : *Een zeker pooet van deux aas*, et ajoute qu'il aurait dû se nommer non pas *bon*, mais très méchant.

à l'égard de leur jeune confrère l'estime dont Bleyswijck et Arnold Bon donnaient ainsi des preuves publiques, les membres de la corporation des peintres de Delft — ceux qu'on appelait les Maîtres de la gilde de Saint-Luc — firent à plusieurs reprises, à Johannes Vermeer, l'honneur de le nommer leur doyen. Enfin, quand des étrangers de marque traversaient la ville de Delft, on les conduisait voir l'atelier de notre peintre. « A Delphes *(sic)*, écrit Balthazar de Monconys, je vis le peintre *Vermer*, qui n'avoit point de ses ouvrages, mais nous en vismes chez un boulanger, qu'on avoit payé six cens livres, quoiqu'il n'y eust qu'une figure [1]... »

N'avoir point de tableaux dans son atelier, vendre ses œuvres un bon prix, être visité par les étrangers, honoré de la confiance des artistes ses confrères, chanté par les poètes, enregistré par les historiens, si ce n'est pas là de la notoriété, mieux que cela même, de la célébrité, je demanderai ce que cela peut bien être ? Il semble (pour nous servir d'une expression courante) qu'avec de pareils atouts dans son jeu, on doit être sûr de passer à la postérité la plus reculée. Eh bien, non. — A peine Vermeer est-il mort que sa trace se perd, son nom s'oublie, son œuvre se disperse. Qu'on laisse passer vingt ans et cette renommée, en apparence si bien assise, va s'évanouir complètement, si complètement, qu'aucun des historiens appelés désormais à se succéder ne semblera avoir soupçonné l'existence de ce fameux peintre.

Houbraken [2], le Vasari de l'école hollandaise, si généreux envers nombre d'artistes qui souvent ne le méritent guère, conteur prolixe d'histoires plus ou moins authentiques, biographe qui prend de toutes mains et accepte pour exacts tous les récits qu'on lui fait, Houbraken ne parle pas de Johannes Vermeer. Il ne cite même pas son nom. Chez l'abondant Campo Weyermann [3], il n'en est pas plus question que s'il n'avait jamais peint, et Van Goll semble avoir toujours ignoré qu'il ait existé de ses œuvres [4].

En France, à plus forte raison, pendant tout le XVIIIe siècle même ignorance, même oubli, même silence absolu. Ni Decamps [5], ni de Piles [6], qui s'occupèrent spécialement de l'école hollandaise, ni l'auteur anonyme

1. *Journal des voyages de M. de Monconys*. Lyon, 1665-1666, p. 149.
2. *De Groote Schouburgh der Nederlandsche Konstschilders*. Amsterdam, 1719.
3. *De Levensbeschryvingen der Nederlandsche Kuntschilders*. La Haye, 1729.
4. *De Nieuwe Schouburg der Nederlandsche Kuntschilders*. La Haye, 1751.
5. *La Vie des peintres flamands et hollandais*. Paris, 1753.
6. *Œuvres diverses de M. de Piles, de l'Académie royale de peinture et de sculp-*

des *Anecdotes des Beaux-Arts* [1], si remplies de commérages sur le compte des maîtres hollandais, ne semblent avoir eu la moindre notion de son nom, ni la moindre connaissance de ses œuvres.

En Allemagne, il n'en est pas autrement. Fiorillo [2], dans les quatre volumes qu'il consacre à la peinture hollandaise et flamande, ne men-



LE GÉOGRAPHE.

(Musée de Francfort-sur-Mein.)

tionne pas une seule fois le nom de notre artiste, et Füsslin [3], avant lui, avait gardé une réserve aussi grande.

ture. Tome Ier, contenant *l'abrégé de la vie des peintres avec des réflexions sur leurs ouvrages.* Paris, 1767.

1. *Anecdotes des Beaux-Arts.* Paris, 1776.

2. *Geschichte der zeichnenden Künste in Deutschland und den vereinigten Niederlanden.* Hanovre, 1818.

3. *Kritisches Verzeichniss.* Zurich, 1816.

Ce fut seulement en 1816 que les deux Hollandais, auteurs de l'*Histoire de la Peinture nationale*[1], essayèrent de protester contre cette ingratitude et tentèrent, en faveur du maître de Delft, un essai de réhabilitation biographique. Mais, à ce moment, la trace de notre peintre était si bien perdue, qu'il n'était même plus en possession de son état civil, ni même de son vrai nom.

Comme le constatent ses deux biographes de 1816, « on le nommait déjà communément Van der Meer, et mieux Van der Meer, de Delft *(Delftschen Van der Meer)*, pour le distinguer des deux Van der Meer, de Haarlem, le vieux et le jeune, et de Jean Van der Meer, de Schoonhoven, lequel habita Utrecht, et fut non seulement peintre, mais encore conseiller municipal de cette ville et receveur des convois et licences de la navigation »[2].

Quant à des détails personnels sur Vermeer, MM. Van Eynden et Van der Willigen n'en connaissent point d'autres que ceux donnés par Bleyswijck et que nous connaissions déjà. S'ils ajoutent quelque particularité biographique, on peut être sûr qu'elle est de leur invention, et, dès lors, qu'elle risque beaucoup d'être entachée d'erreur.

C'est ainsi, par exemple, qu'ils prennent prétexte d'une vente effectuée à Amsterdam, le 16 mai 1696, et où l'on rencontre vingt et un tableaux de Vermeer, pour prétendre que notre peintre mourut à Amsterdam cette année-là. A leurs yeux, cette vente devient, sans autre explication plausible, celle de l'artiste lui-même, sa vente après décès.

Quant à ses œuvres, ils mentionnent trois de ses tableaux et croient s'acquitter envers lui en le proclamant le « Titien de l'école moderne hollandaise » [3].

Il faut, certes, malgré les inexactitudes de leur récit et leur trop discret laconisme, remercier les deux auteurs néerlandais d'avoir, après une si longue attente, remis enfin notre grand peintre à la place qui lui était due ; toutefois, ce serait peut-être un peu forcer la note que de leur en laisser tout le mérite [4]. Si les biographes s'étaient tus avec une singulière

1. *Geschiedenis der vaderlandsche Schilderkunst*. Haarlem, 1816.

2. *Geschiedenis, etc.*, t. Ier, p. 164.

3 « Johannes Vermeer den Titiaan der moderne schilders van de Hollandsche Scholl noemen mag. »

4. D'autant mieux que Rœland van Eynden, l'un des deux biographes en question, dans le Mémoire qui, en 1786, obtint le prix du Concours Teyler relatif à la peinture hollandaise, ne mentionne pas encore Vermeer.



LE SOLDAT ET LA FILLETTE QUI RIT.

(Galerie de Mme la Princesse Démidoff de San Donato.)

persévérance pendant près d'un siècle et demi, les œuvres de Vermeer n'avaient point imité leur inqualifiable silence.

Chaque fois que l'une d'elles s'était manifestée au grand jour, elle avait parlé aux yeux avec une éloquence spéciale. Beaucoup des tableaux du maître avaient, il est vrai, subi le sort que nous signalions tout à l'heure. On les avait démarqués, altérés, mutilés, rendus méconnaissables et attribués à d'autres peintres. Mais chaque fois qu'il en était passé un en vente, bien pur et bien authentique, non seulement les enchères s'étaient suivies solides et nourries [1], mais les experts avaient eu grand soin de proclamer bien haut le talent de l'artiste et la valeur de l'œuvre.

C'est ainsi que l'expert Lebrun, en 1809, le déclarait « un très grand peintre dans la manière de Metzu », et que, sept années plus tard, un autre expert, Pérignon, dans le catalogue de la première vente Laperrière, lui reconnaissait le talent de rendre « dans une manière large, le fini de la nature, la différence des objets, le soyeux des étoffes par la justesse de ses teintes et de l'effet ».

A demeure dans une galerie princière ou dans une collection privée, l'effet produit par lui n'était guère moins grand. Chacune de ses œuvres resplendissait d'un tel éclat, se manifestait avec tant d'ampleur, qu'à sa vue les gens du métier s'arrêtaient étonnés, surpris, émus, et se croyaient obligés de constater l'évidente supériorité de cet inconnu. C'est ainsi que Reynolds, qui devait se sentir de pressantes affinités pour ce robuste talent, ne manque pas de mentionner sa *Femme transvasant du lait* [2], parmi les tableaux qui l'ont le plus frappé dans son voyage en Hollande [3].

C'est ainsi que, dans les temps plus modernes, des critiques assurément fort compétents eux aussi, et non moins touchés par la puissance de cet admirable talent, lui ont payé leur juste tribut d'éloges. M. Maxime Du Camp, en 1857 *(Revue de Paris)*, Théophile Gautier, en 1858 *(Moniteur)*, M. Paul Mantz, en 1868 *(Gazette des Beaux-Arts)*, M. Clément de Ris, en 1872 *(Moniteur)*, rendent à Vermeer toute la justice qui lui est due. Quant à M. Viardot, la précaution qu'il prend de nous inviter à ne pas confondre Johannes Vermeer avec le vieux Gérard van der Meir,

1. Témoin *la Laitière,* dont nous donnons la gravure, et qui fut payée à la vente de Bruyn (1798) 1,550 florins, et à la vente Muilman (1813) 2,125 florins, près de 5,000 francs.

2. Aujourd'hui à Amsterdam, dans la galerie Six.

3. Voir les *Œuvres complètes du Chevalier Josué Reynolds.* Paris, 1806. — *Voyage en Flandre, en Hollande, à Dusseldorf,* t. II, p. 338.

qui fut, comme chacun sait, élève des Van Eyck, si elle décèle un bon naturel, ennemi de toute complication inutile, prouve aussi que l'œuvre mutilée de notre grand artiste avait frappé l'auteur des *Musées de Hollande.*

Toutefois c'est à Thoré, ou plutôt à W. Bürger, car c'est sous ce nom de guerre que notre regretté compatriote entreprit sa campagne d'exhumation, c'est à W. Bürger que Johannes Vermeer est redevable de sa réhabilitation posthume. C'est à cet intrépide chercheur, à cet infatigable critique qu'il faut en faire honneur. C'est Bürger, en effet, qui, avec une conviction, une ardeur, une passion qu'on ne saurait trop louer et trop admirer, s'est attaché à découvrir une à une les œuvres de ce peintre inconnu et à les mettre en lumière. C'est à lui, c'est à ses constantes investigations, que nous devons d'avoir retrouvé une vingtaine de peintures bien authentiques de ce maître si puissant et si fort; c'est à son infatigable dévouement qu'il faut attribuer le légitime et grandissant intérêt, qui s'attache aujourd'hui aux ouvrages de ce maître si rare, de cet ouvrier si parfait. Une seule chose a manqué à Bürger, c'est de pouvoir, en fournissant quelques dates certaines, limiter la vie de son peintre de prédilection, de ce « sphinx », comme il aimait à l'appeler. Nous allons essayer de combler cette lacune.

CHAPITRE II

L'état civil de J. Van der Meer.

Rien n'est plus intéressant, passionnant même, que la chasse au document, surtout quand elle a lieu sur un terrain incertain, mal connu et qui se dérobe à chaque instant sous les pieds du chasseur.

Dès que sa résolution fut bien arrêtée de percer les ténèbres dont son « sphinx » était entouré, Bürger commença par se trouver fort embarrassé. Il se vit subitement aux prises avec une prodigieuse quantité de Jan Van der Meer, car aucun nom en Hollande n'est plus commun que celui-là. Tout d'abord, rien que parmi les maîtres du XVIIe siècle, il en rencontra quatre ayant manié le pinceau : 1° Jan Van der Meer, de Schoonhoven ou d'Utrecht, qui a peint de grands tableaux et des portraits; 2° Jan Van der Meer, de Haarlem, surnommé le Vieux, paysagiste; 3° Jan Van der Meer, de Haarlem, surnommé le Jeune, également paysagiste, mais dans le goût de Berchem, et, enfin, 4° notre Jan Van der Meer, de Delft. Certes c'était quelque chose de faire la part de chacun d'eux.

Son embarras se serait encore accru, s'il avait pu fouiller les archives de Delft, et sonder les profondeurs de son état civil. Pour ne parler que des contemporains de notre peintre, des Van der Meer qui habitaient de son temps sa ville natale et portaient le prénom de Jan, il se serait heurté, en 1640, à un Jan Van der Meer, pharmacien, demeurant sur le *Voldersgracht ;* en 1647, à un Jan Jansz Van der Meer, veuf consolé, qui logeait sur l'*Out Beyerlant;* en 1648, à un Jan Cornelisz Van der Meer, non moins veuf, mais également consolé, et de plus chapelier de son état, ayant son domicile dans la *Buitenketelpoort ;* en 1665, il aurait pris connaissance de l'héritage de Jan Reyers Van der Meer, et, en 1680, de celui de la femme du *schoolmeester* Johannes Van der Meer, etc., etc. C'eût été là pour lui une complication assurément inattendue, et qui n'aurait pas manqué d'augmenter les difficultés avec lesquelles il se trouvait aux prises.

Mais Bürger fut plus sage. Il ne s'aventura pas lui-même dans les

archives de Delft. Il alla aux renseignements, s'adressa au gardien attitré du trésor, et fut éconduit avec une bonne grâce si parfaite, qu'il demeura



L. E. WILSON. DEL.

JEUNE FEMME QUI SE PARE.

(Musée de Berlin.)

convaincu de l'impossibilité de rien arracher à ce précieux dépôt, ni au cerbère administratif qui en avait la garde.

« Les archives de Delft ont été dispersées, écrit-il de la meilleure foi

du monde, surtout dans la partie qui concerne le XVIIe siècle, et, malgré les recherches que l'archiviste a bien voulu faire, on n'a rien trouvé sur la naissance et la mort de Van der Meer. »

La vérité est que l'état civil de la ville de Delft est des plus complets et qu'aucune recherche sérieuse et intelligente n'a été faite par l'archiviste dont parle Bürger, sans quoi cet archiviste n'eût pas manqué d'apercevoir ce que moi-même, pauvre étranger, je devais y découvrir en 1877, et ce que plus récemment y a retrouvé M. O. Obreen, c'est-à-dire la date de naissance, la date de mariage et la date de mort de notre peintre.

La vérité, c'est que la partie des archives de Delft qui regarde la *Burgerlijke Stand*, c'est-à-dire l'état civil, ne compte pas moins de cent soixante-quinze registres, qui vont de l'année 1575 à l'année 1808 sans presque présenter de lacune.

La vérité, c'est que, sachant la religion des individus, la confession à laquelle ils ont appartenu, il n'est nullement impossible, lorsqu'on veut s'en donner la peine et qu'on peut y consacrer le temps nécessaire, de retrouver les renseignements dont on a besoin, et je suis certain que ce n'est pas l'archiviste actuel, mon excellent ami M. J. Soutendam, qui me démentira.

Il est à supposer, toutefois, qu'on aura commencé à chercher la naissance à l'année indiquée par Bleyswijck, et que, ne trouvant pas de Vermeer à cette année-là, on ne sera pas allé plus loin. Mais le fait n'était pas pour décourager un chercheur expert.

Tous ceux qui ont pratiqué les archives hollandaises savent, en effet, que jusqu'à la seconde moitié du XVIIe siècle, les noms de famille figurent très rarement et à l'état absolument exceptionnel sur certains registres de l'état civil. Il fallait donc tâcher de savoir quel avait été le prénom du père de notre peintre. Eh bien, ce prénom nous devait être livré par la mention matrimoniale de Jan Vermeer. Or, cette mention, dont nous aurons occasion de reparler tout à l'heure, nous apprend que ce père, dont la découverte était si ardemment souhaitée, se nommait Reynier. — Dès lors plus d'erreur possible, et ceux que l'art hollandais intéresse se souviennent que, il y a onze ans, nous donnions dans la *Chronique des Arts et de la Curiosité* (année 1877, n° 13), le texte même de cet acte de naissance, si vainement cherché par le paresseux archiviste, auquel Bürger s'était bénévolement adressé.

Cet acte est conçu comme suit :

« Dito (31 octobre 1632).

« I kint Joannis, vader Reynier Janssoon, moeder Dingnum Balthasars, Getuygen Pieter Brammer, Jan Heyndrickz, Maertge Jans. »

Nous traduisons :

« Dito (*c'est-à-dire* du 31 octobre 1632).

« Un enfant, Joannis; le père est Reynier, fils de Jean; la mère, Dingnum, fille de Balthazar; les témoins sont Pieter Brammer, Jan, fils d'Heyndrick, et Marthe, fille de Jan. »

Ce Joannis ou Jan étant, dans l'année 1632, — année indiquée par Bleyswijck, — le seul fils de Reynier mentionné par l'état civil de Delft, il en résulte par conséquent que la déclaration sus-mentionnée est bien certainement l'acte de naissance de notre peintre; toutefois, si un doute pouvait encore subsister en 1877, aujourd'hui il n'y a plus de place pour la moindre hésitation.

Une mention mortuaire produite par M. O. Obreen est venue confirmer notre découverte. Cette mention, relative à la mère de notre peintre, est conçue ainsi qu'il suit :

« Begraven in de nieuwe Kerk, 13 february 1670, Dyna Baltens, weduwe Van Reynier Vermeer in de Vlamingstraet. »

Je traduis :

« Enseveli dans la nouvelle église, le 13 février 1670, Dina Baltens, veuve de Reynier Vermeer, demeurant dans la Vlamingstraet. »

Dyna étant l'abréviation de *Dingnum* et *Baltens* celle de *Balthazar*, l'identité de la mère de l'enfant, déclaré à l'état civil de Delft le 31 octobre 1632, se trouve par là irréfutablement établie ; et son mari, le père de l'enfant, est bien ce Reynier Vermeer qui nous préoccupait.

Ainsi, sur ce premier point plus de doute.

La seconde mention par ordre de date, relative à Johannes Vermeer, qui figure sur les registres de l'état civil de Delft est celle de son mariage. — Nous disons la seconde par ordre de date, car nos lecteurs se souviennent que, dans nos recherches, elle fut la première relevée par nous, et celle, par conséquent, qui nous a permis de retrouver l'acte de baptême. — Cette seconde mention figure sur les registres de mariages de l'Église réformée à la date du 5 avril 1653.

La voici telle que nous la copions :

« Johannes Reyniers Z. Vermeer J. M. opt Marctwel, Catharina Bolenes J. D. mede aldaer. »

C'est-à-dire :

« Johannes, fils de Reynier Vermeer, célibataire (littéralement jeune homme), demeurant sur le marché avec Catharina Bolenes, jeune fille au même endroit. »

Et, en marge, on lit : « *Attestatie g. g. op Schepl den 20 april 1653 Stadthuys* », ce qui signifie : « Attestation donnée par le corps des échevins le 20 avril 1653 (hôtel de ville). »

Voilà notre Vermeer marié; il a vingt et un ans. Le premier recueil de documents, où son nom va maintenant apparaître, ne figure plus à l'état civil de Deft. C'est à la bibliothèque royale de la Haye qu'il faut l'aller chercher. Ce recueil se nomme le *Meestersboeck* — ou le livre de maîtrise — de la gilde de Saint-Luc. En le feuilletant, nous apprendrons que c'est l'année même de son mariage que notre peintre se fit recevoir maître dans la corporation :

« Schilder, den 29 december 1653. Johannis Vermeer heft hem doen aenteijkenen als meester schilder, sijnde burger, en heeft op sijn meester geldt betaelt 1 gul. 10 stuyv. rest 4 gul. 10 st. Den 24 July 1656, in alles betaelt : » Traduisons : « Peintre : le 29 décembre 1653. Johannis Vermeer s'est fait inscrire comme maître peintre, étant bourgeois, et il a pour son droit de maîtrise payé 1 florin 10 sols, reste 4 florins 10 sols. — Le 24 Juillet 1656 il a tout payé. »

Voilà notre artiste libre d'exercer sa profession et enrégimenté dans la gilde de Saint-Luc. Pendant que nous tenons le registre de l'association voyons donc s'il n'est plus question de lui. — Si fait, ce même livre de maîtrise nous reparle de lui en 1662. Cette fois ce n'est plus comme simple maître qu'il figure sur les registres de la gilde, mais comme syndic, comme doyen, ou, pour parler, plus exactement comme *Hooftmann,* littéralement comme chef-homme. Il exerce pendant deux ans ces importantes fonctions (1662-1663), puis il rentre dans le rang pour en ressortir en 1670, et figurer encore, en 1671, au nombre des doyens.

Après cela, plus rien. Ce silence peut sembler extraordinaire si l'on s'en tient à la date mortuaire donnée par les auteurs de la *Vaderlandsche Schilderkunst*, c'est-à-dire à 1696. Mais une vente de tableaux, quelque nombreuse et quelque fournie qu'elle puisse être en œuvres d'un artiste, n'est pas un acte de décès, et c'est ce qui nous avait fait prétendre, il y a quelques années, que Vermeer était mort aux environs de 1673 [1].

1. Voir l'*Histoire de la Peinture hollandaise*. Paris, A. Quantin, éditeur, p. 188.



LA LAITIÈRE.

(Collection Six van Hillegom, à Amsterdam.

Nous ne nous étions pas trompé de beaucoup. Notre Johannes Vermeer passa, en effet, de vie à trépas le 13 décembre 1675; il était, par conséquent, âgé que de quarante-deux ans. C'est bien jeune, dira-t-on, mais rien n'est brutal comme un acte de décès, et voici la copie de la mention mortuaire inscrite à cette date sur les registres mortuaires :

« Jan Vermeer Kunstschilder aen de oude Langedick in de Kerk. »

« Jan Vermeer, artiste peintre, demeurant sur la vieille digue longue, [enterré] dans l'église (la vieille église). »

Et une note marginale indique qu'il laissait huit enfants mineurs.

Ainsi se clôt cette carrière qui dut être brillante, si nous en jugeons par les rares productions du beau talent de Vermeer qui lui ont survécu, par la confiance que ses confrères lui marquaient et par l'estime de ses contemporains.

Né en 1632, marié en avril 1653, inscrit comme maître le 23 décembre de la même année, chef-homme de sa corporation en 1662-1663, c'est-à-dire à trente ans, de nouveau doyen en 1670-1671, mort en 1675. Voilà la restitution complète, intégrale de cette vie que Bürger déclarait si obscure. Les archives, qu'il croyait condamnées à un mutisme éternel, ont parlé. Le « sphinx », comme il aimait à appeler Vermeer, a livré son secret.

Il nous reste à voir maintenant comment ces dates, heureusement retrouvées, viennent détruire l'échafaudage de suppositions qu'on avait élevées autour de cette sympathique figure, et expliquer ses œuvres mieux que ne peuvent le faire les plus ingénieuses suppositions.

CHAPITRE III

Rembrandt et J. Van der Meer.

Il est clair que si Bürger attachait une haute importance à connaître la vie de Johannes Vermeer, ce n'était pas, de sa part, pure indiscrétion; c'est qu'il croyait y découvrir le secret de son talent, et apprendre surtout comment ce talent s'était formé; c'est qu'il se berçait de cette douce espérance, que la révélation de cette existence ténébreuse viendrait confirmer la présomption, par lui si souvent émise, que notre peintre était un des nombreux élèves de Rembrandt.

A franc parler, nous n'avons jamais bien compris l'insistance de Bürger à vouloir faire sortir Johannes Vermeer de l'atelier de *Jodenbreestraat*. Qu'il y ait quelques rapports éloignés entre le vieux maître d'Amsterdam et le jeune artiste de Delft, le fait n'est pas pour nous surprendre. Ils peignaient l'un et l'autre dans le même pays et dans le même temps, et l'on sait assez que tous les artistes contemporains sont soumis à des préoccupations de même ordre, qui agissent à la fois sur les tempéraments et les talents les plus divers. C'est ce qu'on a si bien défini par ce mot : « l'influence des milieux ».

On trouverait même entre eux des affinités plus étroites, qu'il n'en faudrait pas être surpris. Mais, quant à une descendance directe, quant à une inspiration immédiate, nous sommes encore à chercher sur quelle base sérieuse, sur quelle observation approfondie on pourrait les établir. Bien mieux, nous avouerons humblement que si nous avions à trouver, au Panthéon de l'Art, une place qui convînt exactement à l'incomparable génie de l'un et au précieux talent de l'autre, nous serions presque tenté de les placer aux deux extrémités opposées de ce monument idéal : Rembrandt, au milieu des créateurs débordants; Vermeer, dans le groupe recueilli des observateurs discrets et des interprètes sincères.

Où découvre-t-on, en effet, dans le maître aimable de Delft, ce torrent de pensées qui bouillonnent, cette tempête d'idées qui se heurtent, cette immensité de conceptions, qui sont la caractéristique du génie de

Rembrandt : qualités énormes qui constituent le principal titre de gloire du vieux maître, et en font un des plus grands artistes des temps modernes ?

Où trouve-t-on, dans Vermeer, cette verve créatrice, cette puissance expansive, qui élargit tous les sujets et mêle l'infini aux moindres choses? Car Rembrandt ne peut toucher à rien qu'il ne l'agrandisse. Aborde-t-il l'être le plus vulgaire, l'action la plus basse, l'intérieur le plus obscur, sous son pinceau tout se transforme. Même quand il prétend serrer la nature de près et s'en tenir à la réalité, son génie, d'un coup d'aile, l'emporte, presque malgré lui, dans des sphères supérieures. Les figures qu'il copie strictement perdent tout accent personnel. Ses portraits deviennent des types. Vermeer offre-t-il dans son œuvre, charmant et contenu, rien qui ressemble à cela ?

Esprit aimable, mais réservé, il ne faut ni le déluge, ni même l'océan pour étancher sa soif. Son verre lui suffit. Petit ou grand, c'est à lui qu'il a recours et point à d'autres. Il regarde autour de lui et nous montre ce qu'il voit; seulement il voit juste et montre avec goût. Bien loin de s'envoler à tout propos et de se perdre dans l' « au-delà », il se réduit et se concentre. Aucun de ses ouvrages ne trouble, tous au contraire produisent, chez qui les contemple, une sorte de calme et d'apaisement. Non seulement le drame de la vie n'est pas sa préoccupation majeure, mais il est sévèrement banni de son œuvre, et ses personnages, tous paisibles et reposés, ne font guère plus de bruit que les multiples accessoires dont il les entoure. Vermeer, avant tout, est un peintre silencieux.

Nous irons même plus loin ; ne vous semble-t-il pas qu'il partage, avec Pieter de Hooch, son compatriote et son ami, un privilège singulier? On pourrait enlever, de certaines de ses compositions, le ou les personnages dont elles sont étoffées, sans que l'intérêt, je ne dirai pas en disparaisse complètement, mais sans même qu'il en soit amoindri.

Beaucoup d'entre ces personnages ne figurent là, en effet, que comme des taches heureuses. Ce sont des notes agréables dans un concert adorable de tonalités fines, délicates, fondues, enveloppées. Ils ne commandent pas le reste; rien ne leur est subordonné; chaque ton local, au contraire, a sa valeur propre et son accent voulu, et, s'ils jouent un rôle important dans cette mélodieuse symphonie, c'est par la tache qu'ils font, et non par l'idée qu'ils expriment.

On a dit, en parlant de Rembrandt et de Vermeer, tous deux sont des



LA DORMEUSE.

Ancienne collection John Waterloo Wilson.)

luminaristes. Mais quel peintre, dans l'école hollandaise, ne l'est pas plus ou moins ? Est-ce que Thomas de Keyser, Aalbert Cuyp, Ruysdael, Hobbema, ne sont pas des luminaristes, eux qui ont, pour ainsi dire, pétri le soleil, et en ont figé la lumière dans leurs tableaux ? Pourtant, ils ne sont ni élèves, ni sectateurs de Rembrandt.

C'est, au reste, vouloir rapetisser la grandeur de ce géant ou singulièrement diminuer l'intelligence des peintres qui ont marché sur ses traces, que de faire, de son enseignement et de ses exemples, une simple initiation à des secrets techniques, à des pratiques d'atelier.

« Lorsque Rembrandt, écrit Bürger, eut *inventé* d'ouvrir une fenêtre dans ses tableaux d'intérieur, pour concentrer un jet de lumière sur les personnages et les objets principaux, comme par exemple dans le *Ménage du menuisier*, tout de suite les Van Ostade, bien que travaillant chez Frans Hals, à Haarlem, employèrent cet ingénieux artifice... »

Vraiment, est-ce bien Rembrandt qui a inventé cet « ingénieux artifice » ? On se demande alors comment Keyser, Ravenstein, Blockland, Anthonie Palamèdes, Dirk Hals et tant d'autres, qui étaient ses aînés, ont pu apprendre de lui un secret qu'ils pratiquaient longtemps avant lui. On se demande aussi comment Adriaen Van Ostade, né en 1610, a bien pu être initié à ce mystère de la fenêtre lumineuse, par le *Ménage du menuisier*, peint en 1640, alors que, depuis plus de dix années, il en faisait usage dans ses intérieurs de paysans.

Quant au peintre, objet de cette monographie, n'avait-il pas, à Delft même, c'est-à-dire sous sa main, ou mieux encore sous ses yeux, des artistes de réputation, chez lesquels les fenêtres à demi fermées jouent également un rôle fort important ? Si donc Vermeer emprunta son mode d'éclairage à quelqu'un, ce ne fut certes pas à Rembrandt, car le reproche qu'on pourrait justement adresser à ce vaste génie, c'est de n'avoir pas assez de fenêtres, c'est de s'en passer trop volontiers quand l'intérêt moral de ses compositions l'exige.

Où est la fenêtre, en effet, dans la *Leçon d'anatomie?* Où est-elle dans les *Syndics des Drapiers*, dans les *Pèlerins d'Emmaüs?* Si quelqu'un sait d'où le jour vient, qu'il le dise. Est-ce à prétendre que ces chefs-d'œuvre soient à critiquer à cause de cela ? En aucune façon, car l'immense artiste éclaire ses toiles de la flamme de son génie.

Chez Vermeer, au contraire, qui fait seulement ce qu'il voit et explique ce qu'il fait, la fenêtre joue un rôle considérable. Mais ce pro-

cédé, si procédé il y a, ne naît pas des leçons du vieux maître d'Amsterdam. Il prend sa source dans une observation consciencieuse de spectacles journaliers et dans une nécessité qui s'impose au peintre d'« intérieurs ».

De même pour ses beaux tapis d'Orient, autre « artifice d'atelier », mais repoussoir incomparable, prêtant à d'admirables effets, et qu'on retrouve chez tous les maîtres de cette époque. De même encore pour ses bleus pâles, ses verts bronzés, ses jaunes citron, ses rouges camélia, qui constituent au maître de Delft une palette d'une délicatesse exquise, sans pareille dans toute l'école, et qu'on chercherait en vain ailleurs, surtout chez Rembrandt; car le grand artiste est avant tout un prestigieux apôtre du clair-obscur, alors que, chez Vermeer, le sentiment de la couleur se manifeste avec toute l'exquise finesse des harmonies les plus délicates et les plus distinguées.

Ajoutez à cela que le maniement de la brosse est tout à fait différent chez ces deux artistes. Il n'est pas jusqu'à leurs empâtements qui ne viennent contredire une descendance que rien n'affirme. Rembrandt fouille sa pâte, la burine avec furie, la modèle avec la hampe de son pinceau. Vermeer au contraire, plus calme et toujours sage, glace la sienne, l'applique en belles coulées onctueuses, et laque en quelque sorte ses empâtements. Leurs gammes favorites, en outre, sont tout autres. Les couleurs que Rembrandt broie sur sa fulgurante palette sont des couleurs chaudes : le rouge, le jaune orange, le bitume de Judée; celles que Vermeer marie, dans ses pages délicates, sont froides, au contraire; ce sont le bleu, les gris d'argent, les verts pâles et le jaune de Naples.

Enfin, contemplez l'œuvre de Vermeer, vous n'y rencontrerez ni bonnets de fourrure, ni turbans, ni pelisses, rien de ce vestiaire rembranesque, de cette défroque de la *Jodenbreestraat*, dont Rembrandt disait : « Ce sont mes Antiques », et dont Bol, Flink, Victoors, Maas et surtout Vanden Eckhout ont fait un si abondant et si copieux usage.

Mais alors que ces dissentiments ne s'accuseraient pas avec une aussi indiscutable énergie, alors qu'on retrouverait en Vermeer les apparences plausibles d'une descendance plus ou moins avérée, la vie même du maître de Delft, telle que nous la connaissons maintenant, suffirait pour éloigner toute pensée de filiation directe et d'enseignement personnel.

CHAPITRE IV

Débuts dans la vie. — Apprentissage et maîtrise.

Voyons, en effet, ce que nous raconte cette vie. Elle nous montre le grand artiste de Delft ouvrant à la lumière ses yeux si bien doués, dans les derniers jours d'octobre 1632, et présenté au baptême par des gens du plus modeste état.

Son père Reynier Janszoon appartient à la toute petite bourgeoisie. Il n'ose même pas signer de son nom de famille. Pieter Bramer (ou Brammer) est, il est vrai, plus audacieux, mais cela s'explique. Il appartient à une famille d'artistes. Il est sans doute frère du peintre Léonard Bramer, qui après avoir séjourné en France et en Italie est rentré à Delft en 1629, où il s'est fait admettre dans la gilde de Saint-Luc. Quant à Jan Hendricksz, c'est un vulgaire inconnu, à moins que ce ne soit lui qu'on trouve, en 1644, inscrit sur les registres de mariages de Delft, sous le nom de Jan Henrics et avec la qualité de faïencier *(plateelbacker)*. Tout cela nous dénonce, pour Johannes Vermeer, une extraction assez humble.

A quinze ans, notre peintre entre dans un atelier de Delft en qualité d'apprenti. Les règlements de ces corporations, dont on dit tant de bien aujourd'hui, et qui ont atrophié tant de génies naissants, étaient alors dans toute leur vigueur. Pour pouvoir vendre sa peinture, il fallait être reçu maître, et, pour être reçu maître, il fallait avoir accompli six années d'un rigoureux apprentissage.

A quinze ans donc, voilà notre futur grand homme à la besogne, apprenant son métier à Delft, trop pauvre pour voyager, trop pressé d'arriver à l'épreuve difficile de la maîtrise pour aller dépenser une année ou deux à Amsterdam, à la recherche d'un enseignement que rien, au reste, ne pouvait lui faire ardemment souhaiter; car, aux environs de 1647, Rembrandt n'était point encore ce maître fameux dont plus tard on s'arrachera les œuvres.

Il jouissait d'une certaine notoriété, et rien de plus. L'enthousiasme qu'il excitait se limitait à un petit nombre d'intimes. Les maîtres plus

VUE DE DELFT.

Musée de la Haye.)

âgés contemplaient ses ouvrages avec une défiance évidente. Ceux qui l'approchaient pouvaient se laisser charmer par ses théories, gagner par son enseignement, convaincre par ses exemples, mais sa réputation, toute locale, ne rayonnait pas encore au loin.

Du reste, Vermeer eût-il voulu entreprendre ce pèlerinage et échauffer son talent naissant à ce magique brasier, qu'il ne l'eût pu.

La pauvreté était là qui le harcelait, qui lui commandait de ne pas gaspiller le temps précieux de l'apprentissage, qui lui faisait souhaiter d'obtenir la maîtrise, c'est-à-dire l'émancipation. Et nous avons une preuve bien flagrante de cette persistante pauvreté : le 29 décembre 1653, quand notre artiste, âgé de vingt et un ans, arrive à cette inscription si souhaitée sur les registres de la corporation, à ce port béni, si ardemment désiré, il n'a point à sa disposition, quoique marié et déjà établi, la petite somme de six florins qu'il lui faut verser, comme fils de bourgeois, pour payer son droit d'entrée dans la gilde[1].

Six florins, à cette époque, n'étaient point assurément une très grosse somme. Cependant notre peintre se borna à payer de suite trente sous de Hollande. Il demanda crédit pour le reste, et ce n'est que le 24 juillet 1656, c'est-à-dire trois années plus tard, qu'il put acquitter les 4 florins 10 sols et parfaire son payement.

Jusqu'à cette année 1656, point de place, par conséquent, pour un voyage à Amsterdam, pour un coûteux séjour dans la capitale des Provinces-Unies, pour un nouvel apprentissage dans l'atelier de Rembrandt. Or, c'est précisément en cette année (1656) que le grand maître est inscrit à la *desolate boedels Kamer*, à la « Chambre des insolvables ». L'apparence après cela, qu'un jeune peintre, ayant conquis son diplôme de maîtrise, émancipé depuis trois ans, marié, déjà père de famille, peu fortuné, nous ne le savons que trop, aux prises par conséquent avec toutes les exigences de la vie, aille se placer sous la férule d'un maître qui donnait à ses confrères de si funestes exemples ?

Puis il faut compter les enfants qui se succèdent avec une ponctualité rigoureuse, et qui attestent, par leur venue régulière, le séjour de Johannes Vermeer à Delft. Il en laissa huit à sa mort, tous mineurs. Il est donc assez probable qu'il en perdit avec cela deux ou trois; mais

1. Les droits perçus par la gilde variaient suivant la qualité du récipiendaire les étrangers payaient 12 florins; les bourgeois ou fils de bourgeois, 6 florins; les fils de maître, 3 florins seulement.

la venue de dix enfants représente au bas mot dix années de présence effective, et, du coup, nous voilà arrivés en 1662, c'est-à-dire à la nomination de notre peintre comme *Hooftmann*, comme doyen de la corporation de Saint-Luc. Après la consécration de son talent par un pareil honneur, il n'y a plus à se demander si Vermeer réclama des enseignements de personne. Il était maître, et maître arrivé.

On le voit, avec la meilleure volonté du monde, il n'est pas possible de trouver, dans cette existence qui nous est aujourd'hui révélée presque année par année, la moindre place pour un apprentissage même passager dans l'atelier de Rembrandt.

CHAPITRE V

J. Van der Meer et Carel Fabritius.

Ici se place une question : si Rembrandt ne fut pas le maître de Johannes Vermeer, chez qui apprit-il son art, de quel autre maître fut-il le disciple? Cette question, W. Bürger ne manquerait pas de nous l'adresser, s'il était encore de ce monde. Et il ajouterait certainement : « A qui Vermeer est-il redevable de ces empâtements merveilleux, de cette lumière surprenante, de cette facture large, puissante, qui lui valent une place à part dans l'art hollandais ? »

A la première de ces deux questions la réponse n'est pas des plus faciles. Les peintres de talent et de réputation abondaient à Delft, à l'époque où le jeune Vermeer commença son apprentissage; Anthonie Palamèdes, Léonard Bramer, Pieter et Nicolaas Bronckhorst, Gérard van Hoekgeest, Emmanuel de Vitt, Pieter Steenwijck, Willem van Aalst, Egbert van der Poel et dix autres encore, étaient dans la fleur de leur réputation et dans la force de leur talent. Ajoutez à cela Simon de Vlieger et Paulus Potter qui devaient bientôt quitter Delft pour aller, le premier, s'établir à Amsterdam, et le second, à la Haye. Le père Reynier Vermeer n'avait donc que la peine de choisir entre tant de maîtres d'élite.

Mais, parmi tous ces peintres, il en est un qui, semble-t-il, lui était tout désigné par ses relations et par une amitié déjà ancienne. C'est Léonard Bramer, le frère présumé de ce Pierre Bramer que nous avons vu figurer comme parrain dans l'acte de baptême du jeune Johannes. Il est bien probable, en effet, que cette parenté religieuse dut faciliter à notre pauvre artiste les premiers pas dans la carrière, et lui adoucir des débuts toujours difficiles.

Léonard Bramer n'était point, du reste, le premier venu. En 1647, époque probable où Vermeer commença son apprentissage, il avait près de cinquante et un ans. Sa réputation, en outre, était solidement assise. Il avait beaucoup voyagé en France et en Italie. Le prince Frédéric-Henri, qui fut son protecteur, l'avait honoré de nombreuses com-



LA COURTISANE.

(Musée de Dresde.)

mandes. Nul, du reste, ne peignait mieux que lui les marbres, les vases d'or et d'argent, il abordait l'histoire et le portrait avec bonheur, et son très réel talent devait, dans la suite, permettre à ses œuvres de tenir une place honnête parmi les admirables ouvrages réunis à Dresde, à Vienne, à Amsterdam et à Madrid.

En 1655 et 1656, Léonard Bramer fut nommé doyen de la gilde de Saint-Luc. Son mandat lui fut renouvelé en 1660 et 1661, puis après la retraite de rigueur, qui devait durer au moins deux années, il fut élu de nouveau pour 1664 et 1665. Or, il est à remarquer que c'est précisément pendant cet interrègne de deux ans, en 1662 et 1663, que Vermeer fut élevé à la dignité de doyen en remplacement du frère de son parrain.

Si l'on tient compte de sa jeunesse, — il n'avait alors que trente ans, — de sa modeste extraction et de son peu de fortune, on est tenté de chercher, dans une protection efficace et dans une intervention amie, l'origine de ce choix flatteur, surtout si l'on remarque que Léonard Bramer étant venu à mourir, Johannes Vermeer dut attendre dix années, pour que l'attention bienveillante de ses confrères se fixât de nouveau sur lui.

Voilà bien des raisons qui nous semblent militer en faveur d'un apprentissage chez Léonard Bramer. Mais, dira-t-on, la manière de notre peintre s'éloigne beaucoup de celle de son prétendu maître. Et où a-t-on vu les élèves peindre comme ceux qui leur ont enseigné? En quoi Rembrandt ressemble-t-il à Pieter Lastmann, Rubens à Adam van Noort ou à Otto Venius, David à Boucher, qui fut son premier maître, et Eugène Delacroix à Guérin?

La transformation que Vermeer introduisit dans la technique de l'école de Delft n'est point, au reste, un fait qui lui soit absolument personnel. Un autre maître, aussi grand, plus fameux encore, son contemporain dans le sens le plus strict du mot et sans doute son ami, Pieter de Hooch, marque dans tous ses ouvrages des préoccupations identiques, et j'ai expliqué autre part [1], et à propos de ce même Pieter de Hooch, l'origine probable de cette évolution.

En 1652, était venu se fixer à Delft un homme d'un talent supérieur, appartenant à une famille patricienne, et qui avait longtemps étudié chez Rembrandt. Carel Fabritius, car c'est de lui qu'il s'agit, acquit presque instantanément, dans sa ville d'adoption, une grande renommée,

1. *L'Art et les artistes hollandais*. Paris, Quantin, 1880, t. III, p. 82.



L'AIGUIÈRE.

(Collection de M. Marquand, de New-York.)

et les très hautes amitiés qu'il avait su se concilier lui demeurèrent fidèles jusqu'au delà de son tragique trépas.

Fabritius, on le sait, mourut en 1654, tué par l'explosion d'un magasin de poudre, et ses contemporains déplorèrent sa fin prématurée comme un malheur public. Les quelques œuvres de ce maître qui nous ont été conservées, j'entends ses œuvres authentiques, justifient amplement, il faut le reconnaître, sa rapide réputation et la grande admiration qu'il sut inspirer aux *Delvenaars*. Elles peuvent, en outre, expliquer la transformation si remarquable qui caractérise, dans l'école de Delft, les ouvrages de Vermeer et de Pieter de Hooch.

Comment Fabritius, au reste, n'aurait-il pas exercé une influence sérieuse sur ces jeunes peintres cherchant une voie nouvelle, lui qui était riche, bien apparenté, qui venait d'une grande ville sur laquelle l'Europe entière avait alors les yeux fixés, et où il avait vécu dans l'intimité des artistes les plus considérables de son temps? Pieter de Hooch et Johannes Vermeer devaient forcément écouter sa parole, que Hoogstraaten nous montre facile, souvent hardie, toujours ingénieuse [1].

Vermeer s'inspira même si bien de ce modèle, fait à point pour le séduire, que, dans l'élégie consacrée par Arnold Bon à la mort de Fabritius, et dont nous avons parlé au commencement de cette notice, ce médiocre poète n'hésite pas à dire que notre artiste marche sur les traces du « phénix », car c'est ainsi — nous l'avons vu — qu'il appelle le peintre dont il déplore la fin [2].

On a voulu voir dans ce rapprochement un lien plus étroit, et Immerzeel [3] n'a pas hésité à conclure de là, que Vermeer avait été l'élève de Fabritius : « hy was discipel van Karel Fabritius », dit-il.

Nous qui connaissons les règles sévères auxquelles était alors soumis l'apprentissage des artistes, et qui savons en outre, fait ignoré par Immerzeel, que Carel Fabritius ne fut reçu maître qu'en 1652, c'est-à-dire un an seulement avant Vermeer, nous pouvons admettre qu'il fut son inspirateur, mais non pas son maître au sens exact et corporatif de ce mot. Donc et pour conclure, si nous nous en tenons aux probabilités, fort plausibles du reste, révélées par l'état civil, c'est à l'enseignement

1. Voir l'*Inleyding tot de hooge school der Schilderkonst* (Rotterdam, 1678, p. 11 et 181).

2. Voir la *Beschryvinge der Stadt-Delf* de Bleyswijck.

3. *De Levens en Werken, etc.*



FAÇADE DE MAISON HOLLANDAISE.

(Collection Six van Hillegom, à Amsterdam.)

de Léonard Bramer, modifié par les conseils et les exemples de Fabritius, que Johannes Vermeer serait redevable de tout ce qui, dans son talent, ne lui est pas absolument personnel.

Pour terminer cette rapide étude, il nous resterait peut-être encore à tracer un léger portrait de la physionomie de notre peintre, et à compléter la liste de ses œuvres, en recherchant celles qui nous sont demeurées inconnues.

Pour ce qui est du portrait, une seule image représentant Vermeer à son chevalet est parvenue jusqu'à nous, et par une malice du sort notre artiste s'est, dans ce tableau, représenté le dos tourné au spectateur, de telle façon que sa figure nous échappe. Ce portrait, au reste, n'est pas inconnu. Il a été gravé par la *Gazette des Beaux-Arts*, d'après l'original, admirable peinture si justement célèbre qui figure dans la galerie Czernin, de Vienne.

Quant aux œuvres du maître, W. Bürger s'est donné un mal très grand pour en reconstituer la liste aussi complète que possible, et, quoique, dans son enthousiasme, il ait peut-être attribué au peintre quelques œuvres sur lesquelles il aurait mieux valu laisser planer l'ombre du doute, encore est-ce à lui qu'il faut nous en rapporter, car son travail très consciencieux est le plus complet qui ait vu le jour.

Nous nous bornerons donc à l'analyser, en le renforçant des ouvrages qui ont pu être découverts et authentiqués depuis que Bürger n'est plus.

Peut-être trouvera-t-on le bagage de notre grand artiste un peu maigre. Mais ce n'est pas impunément qu'un artiste brave deux siècles d'oubli. Au reste, c'est surtout en ces matières, on peut le dire hautement, que le nombre importe moins que la qualité, et il suffirait à Vermeer d'avoir peint la merveille dont nous parlions à l'instant, les deux morceaux de la galerie Six, la *Vue de Delft* du musée de la Haye, la *Dentellière* du Louvre, le *Soldat et la fillette* de l'ancienne collection Double, et les œuvres capitales de Dresde, pour qu'on lui accorde, sans marchander, une place d'honneur parmi les meilleurs artistes qu'ait produits l'art hollandais.

CATALOGUE SOMMAIRE

DES

ŒUVRES DE VAN DER MEER, DE DELFT[1]

---

1. *La Courtisane.* Musée de Dresde.

Un *Monsieur* (*sic*) embrasse une jeune femme et lui glisse une pièce d'or dans la main. A côté, un autre Monsieur et une vieille Dame sur un balcon, de l'appui duquel descend un tapis de perse. Demi-figures, grandeur naturelle.

Signé : J. V. MEER, 1656.

2. *Portrait de jeune fille.* Galerie d'Arenberg (Bruxelles).

Elle a les cheveux relevés à la chinoise, le teint pâle. Une draperie jaune retombe en arrière de la tête, le torse est enveloppé par une draperie bleue.

Signé : I. MEER.

3. *La Dévideuse.* En Angleterre.

Ce tableau a été envoyé en France, à W. Bürger; puis il a été par lui renvoyé à Londres, où il doit être encore.

Vieille femme assise devant son dévidoir. Figure entière presque de grandeur naturelle.

Signé : I. M.

4. *Réunion de famille.* Galerie Czernin (Vienne).

Père, mère, enfants. Figures entières et de grandeur naturelle.

Ce tableau a été longtemps attribué à Rembrandt. Son attribution à Van der Meer reste contestée.

5. *Le Peintre dans son atelier.* Galerie Czernin (Vienne).

Le peintre, vêtu d'un costume pittoresque et vu de dos, est occupé à copier un modèle — jeune femme vue le corps de profil et la tête de face — costumé en Renommée. Figures entières.

Signé : J. VER MEER.

6. *La Coquette.* Musée de Brunswick.

Une jeune femme est assise et tient un verre que vient de lui remettre un homme debout près d'elle. En arrière est assis un homme qui paraît dormir. Figures entières.

Signé : I. MEER.

7. *Le Soldat et la Fillette qui rit.* Collection de Mme la princesse Démidoff de San Donato, à Pratolino, près Florence.

Un soldat coiffé d'un énorme chapeau, et vu de dos, contemple une jeune fille qui, faisant face à la fenêtre, tient dans ses mains un verre et sourit. Demi-figures.

1. Nous suivons dans cet essai de catalogue l'ordre adopté par Bürger.

8. *La Lettre.* Collection de M. Secretan (Paris).
Jeune femme assise, tenant une plume, et sa servante debout, tenant une lettre.

9. *Le Concert.* Vente à Amsterdam, en 1696. N° 10 du catalogue.
Un *Monsieur (sic)* faisant de la musique et une jeune Demoiselle dans une chambre.

10. *Le Clavecin.* Vente à Amsterdam, en 1695. N° 6 du catalogue.
Jeune femme jouant du clavecin devant un *Monsieur* qui l'écoute.
Ce sujet semble avoir été traité maintes fois par J. Van der Meer avec des variantes plus ou moins accentuées. On trouve en effet :

11. *Le Clavecin.* Vente de Faesch (Amsterdam, 1833). N° 34 du catalogue.
Une femme jouant du clavecin; à son côté, un Monsieur qui fait aussi de la musique.

12. *Le Cabaret.* Galerie Borghèse (Rome), où il est catalogué sous le nom de Jean Leduc.
Trois soldats attablés dans un cabaret causent et fument. Le premier est vu complètement de dos; le second de profil, vêtu d'une casaque jaune, se tourne vers la servante qui arrive entre lui et le troisième soldat.

13. *Joueurs de cartes.* Catalogué par Smith comme étant de Pieter de Hooch.
Ce tableau a figuré sous ce nom aux ventes Christie (Londres, 1819) et Van Cuyck (Paris, 1866).
Deux soldats jouent aux cartes; un peu en arrière, une jeune fille debout bourre une pipe.

14. *La Promenade.* Académie des Beaux-Arts (Vienne).
Ce tableau, considérable à tous égards et qui a certainement pour auteur un peintre ayant habité Delft, après avoir été attribué à Terburg, puis à Van der Meer, de Delft, est aujourd'hui réclamé comme étant de Pieter de Hooch. La *Gazette des Beaux-Arts,* 1874, 2e semestre, en a donné une eau-forte par M. W. Unger.

15. *Conversation.* Collection de M. Secretan (Paris).
Ce tableau également non signé est réclamé par Bürger comme étant de Van der Meer, bien qu'il ait été catalogué par Smith comme de Pieter de Hooch.

16. *La Leçon de musique.* Collection de Sir Richard Wallace (Londres).
Même observation pour ce tableau qui a été longtemps catalogué sous le nom de Jan Steen. Il est à remarquer toutefois que Van der Meer a traité plusieurs fois ce sujet, notamment dans les deux tableaux suivants :

17. *La Leçon de musique.* Vente de Smeth van Alphen (Amsterdam, 1810).
Dans un intérieur de chambre est assise une femme, devant elle une table, à son côté un maître de musique qui lui donne une leçon. Un violon est pendu au mur.

18. *La Leçon de musique.* Vente Roos (Amsterdam, 1820).
Salon où une dame prend une leçon de musique d'un Monsieur en manteau.
Bürger réclame encore pour Van der Meer, de Delft :

19. *Femme pelant des pommes.* Collection de Sir Richard Wallace (Londres).
Catalogué sous le nom de Pieter de Hooch.

20. *Femme pelant une pomme pour un enfant.* Musée de Vienne.
Catalogué sous le nom de Gérard Terburg. Mais ces deux tableaux sont contestés

21. *Intérieur.* Vente Roos (Amsterdam, 1841).
Dans une chambre, une femme, en casaque de satin garnie de fourrure, travaille à une table; une petite fille lui présente une pomme.

22. *La Jeune Ménagère.* Vente Brentano (Amsterdam, 1822).
Intérieur bourgeois avec une jeune femme occupée à écosser des légumes. Près d'elle est un enfant au berceau. De l'autre côté, on voit un homme assis près du foyer et lisant.

23. *La Fillette qui boit.* Vente Jan van Loon (Delft, 1736).
Une fillette, assise, est en train de boire. Auprès d'elle se tient un homme debout.

24. *Les Tendres Propos.* Vente faite à Rotterdam (1816).
Une jeune femme, tenant un verre à la main, écoute les galants propos que lui tient un jeune homme.

25. *La Consultation.* Vente Hulswit (Amsterdam, 1822).
Une jeune fille consulte un médecin, près d'elle est un autre personnage.

26. *Concert à trois personnages.* Vente de la baronne Van Leyden (Paris, 1804).
Intérieur de salon, dallé de grands carreaux blancs et noirs. Au milieu, un homme est assis faisant de la musique avec deux jeunes personnes. L'une touche du clavecin, l'autre chante en battant la mesure.

27. *Concert à quatre.* Collection Kurt (Berlin, 1861).
Ce tableau, signé Pieter de Hooch, et offert sous ce nom au Musée de Bruxelles, est signalé par M. Cremer et par Bürger comme étant de notre peintre.

28. *La Laitière.* Galerie Six van Hillegom (Amsterdam).
Une femme vue jusqu'à mi-jambes transvase du lait.
Signé : I. MEER.

29. *La Peseuse d'or.* Vente à Amsterdam, 1696. N° 1 du catalogue.
Une peinture représentant le même sujet et attribuée à Vermeer passa en vente à Amsterdam le 21 avril 1701.

30. *La Peseuse de perles.* Vente Casimir Périer (Londres, 1848).
Jeune fille debout en caraco bleu foncé bordé d'hermine, vue de profil, tenant une balance de sa main droite et reposant la gauche sur une table où sont des perles, des joyaux et une grande draperie sombre.

31. *Jeune Fille jouant de la guitare.* Collection Henry Bischoffsheim (Londres).
Jeune femme vue jusqu'aux genoux, vêtue d'un caraco citron et d'un jupon blanc, qui chante en s'accompagnant sur la guitare.

32. *Jeune Fille au clavecin.* Collection de Mme Lacroix (Paris).
Jeune fille debout vue jusqu'aux genoux, les bras nus, tournée vers la droite, les mains sur un clavecin. Au mur, un tableau représentant un amour.
Signé : J. MEER.

33. *Même sujet.* Ancienne galerie de Pommersfelden.

34. *La Liseuse.* Musée de Dresde.

En avant d'un rideau vert et en face d'une fenêtre ouverte, une jeune fille est debout, lisant une lettre. Ce tableau fut longtemps attribué à Pieter de Hooch.

35. *Même sujet.* Musee Van der Hoop (Amsterdam).

36. *Jeune Femme qui se pare.* Musée de Berlin.

Debout et vue de profil, à gauche, une jeune fille en caraco citron garni d'hermine noue un rang de perles autour de son cou.

37. *Le Géographe.* Musée de Francfort-sur-Mein.

Devant la fenêtre de son cabinet, un personnage en robe de chambre, un compas dans la main, mesure des distances sur une carte.

Signé : J. Meer.

38. *Variante du même sujet.* Galerie Péreire.

Le géographe dans cette variante a sa main gauche posée sur une sphère.

39. *Autre Variante du même sujet.* Collection de M. le baron Alphonse de Rothschild.

Cette variante, dans laquelle le géographe a la main droite posée sur la sphère, a été gravée en 1784 par Garreau, sous ce titre le *Géomètre;* elle fit partie de la galerie Le Brun et figura en 1863 dans une vente qui eut lieu chez Christie, à Londres.

40. *La Dentellière.* Au Louvre.

Vue de trois quarts, la tête baissée et en raccourci, les deux mains sur son métier, avec une table à gauche recouverte d'un tapis.

Signé : I. Meer.

41. *La Servante qui dort.* Collection de M[me] Lacroix (Paris).

Cette œuvre, non sans mérite, est contestée et semble devoir plutôt être attribuée à Brekelenkam.

42. *Personnage se lavant les mains.*

Compris dans la vente qui eut lieu à Amsterdam en 1696. Disparu depuis.

43. *Jeune Femme écrivant.* Vente Robiano (Bruxelles, 1857). Appartient au comte L. de Robiano, ancien sénateur belge.

Cette jeune dame en caraco jaune clair, garni d'hermine, tient la tête levée et regarde le spectateur.

44. *Variante.*

Une variante de ce même sujet existait en 1752 dans le cabinet du bourgmestre Hendrick van Slingeland, à La Haye. Seulement les dimensions étaient plus grandes.

45. *Jeune Homme écrivant.* Vente Braancaup (Amsterdam, 1771).

Ce tableau, qui a figuré dans la suite dans les ventes de Busscher (Paris, 1803), Lebrun (Paris, 1806), Laperrière (Paris, 1825), etc., et qui fut alors constamment attribué à Metzu, semble être le pendant de l'œuvre précédente, et comme tel devoir être restitué à Van der Meer.

46. *Le Nouveau Testament.* Vente Herman van Swoll (Amsterdam, 22 avril 1699).

Une femme assise avec de nombreux emblèmes, représentant le Nouveau Testament. Cette peinture reparut dans des ventes de 1718 et 1735. Elle a disparu depuis.

47. *Le Portrait du peintre.* Collection de Mme Lacroix (Paris).

Homme en robe de chambre et en bonnet, placé en face d'une fenêtre et ouvrant un pupitre. Rien dans ce tableau n'indique qu'il s'agisse d'un peintre, à plus forte raison que ce soit Van der Meer lui-même. En outre, ce morceau peut être une copie d'après un tableau de Van der Mer, mais n'est certes pas de sa main.

48. *La Dormeuse.* Ancienne collection John Waterloo Wilson.

Elle vient de terminer son repas, et dort accoudée sur la table recouverte d'un riche tapis et sur laquelle se voient un plat de fruits, un verre, une bouteille renversée et une cruche. A droite, une chaise. Derrière la dormeuse, une porte entr'ouverte laisse apercevoir un appartement vivement éclairé.

49. *Vue de Delft.* Musée de La Haye.

Cette vue est prise du côté du sud. C'est un des tableaux les plus célèbres du maître.

Signé : J. V. M. entrelacés.

50. *Façade de maison.* Collection Six van Hillegom (Amsterdam).

Encore un des tableaux fameux.

Signé : J. V. Meer.

51. *Le Cottage rustique.* Musée de Berlin.

Ce tableau provient de la collection Suermondt, d'Aix-la-Chapelle, qui lui-même l'avait acquis du Dr Lombard.

52. *Vestibule d'un cloître.* Au musée d'Amsterdam.

Ce panneau, jadis attribué à Van der Meer, a été depuis restitué à Aart de Gelder.

53 et 54. *Intérieur de béguinage.* Ancienne collection Bürger.

Ces deux panneaux se font pendants. Le premier représente une femme en coiffe et guimpe de béguine appuyée sur une demi-porte et regardant dans la rue. — Le second, une béguine debout dans une ruelle et causant avec une autre femme.

55. *Intérieur de ville.* Collection de Mme Lacroix.

Ruelle avec personnages.

D'autres ruelles de même genre ont fait partie de la collection Hudtwalker, de Hambourg; Ruhl, de Cologne; de Gruyter, d'Amsterdam, etc.

56. *L'Aiguière.*

Une jeune femme debout, presque en pied, la tête recouverte d'une capeline, entr'ouvre, de la main droite, une croisée, tandis que de la main gauche elle tient l'anse d'une aiguière d'argent posée dans son bassin, sur une table recouverte d'un riche tapis. Sur le mur, à droite, une carte géographique. Fond très lumineux.

Ce tableau, qui a appartenu à Lord Powerscourt, fait aujourd'hui partie de la collection de M. Marquand, à New-York.

TABLE DES GRAVURES

FIN DE LA TABLE DES GRAVURES

TABLE DES MATIÈRES

FIN DE LA TABLE DES MATIÈRES

Paris. — Imp. de l'Art, E. Ménard et Cie, 41, rue de la Victoire.

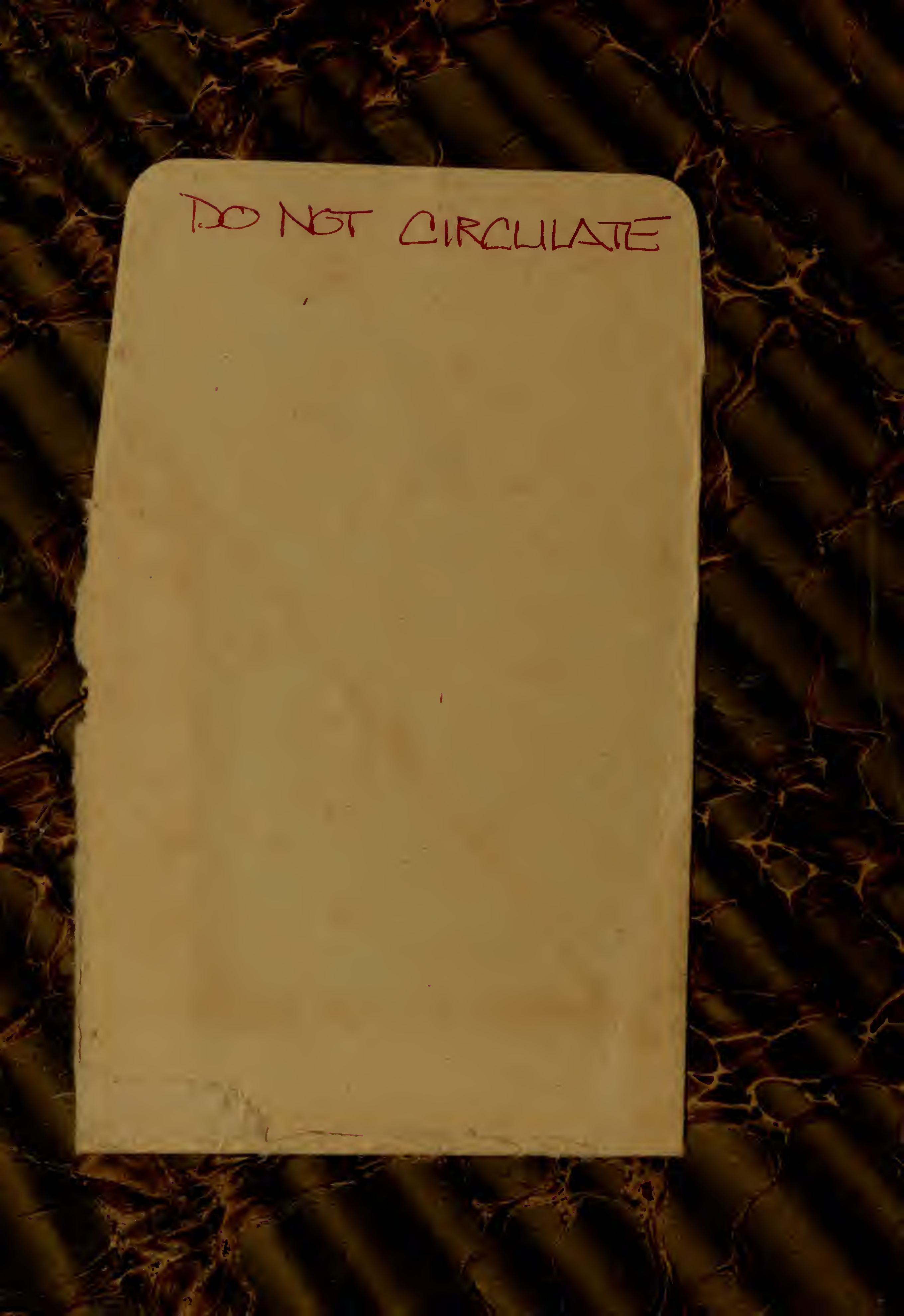











DO NOT CIRCULATE

